

Matthias Wittmann

## Hand/Gemenge. Über sichtbare und unsichtbare Hände in Robert Wienes Psychothriller ORLAC'S HÄNDE (1924)

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3902>

Veröffentlichungsversion / published version  
Sammelbandbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wittmann, Matthias: Hand/Gemenge. Über sichtbare und unsichtbare Hände in Robert Wienes Psychothriller ORLAC'S HÄNDE (1924). In: Hannelore Bublitz, Irina Kaldrack, Theo Röhle u.a. (Hg.): *Unsichtbare Hände. Automatismen in Medien-, Technik- und Diskursgeschichte*. Paderborn: Fink 2013 (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs "Automatismen" 3), S. 61–89. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3902>.

### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:2-10749>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 4.0/ License. For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

MATTHIAS WITTMANN

HAND/GEMENGE.

ÜBER SICHTBARE UND UNSICHTBARE HÄNDE IN  
ROBERT WIENES PSYCHOTHRILLER *ORLAC'S HÄNDE* (1924)

*Woher weiß ich, daß das meine Hand ist?*  
Ludwig Wittgenstein

*die hand die festgewachsen ist*  
*die hand die zugreift*  
*die hand die etwas hält*  
*die hand aus der was fällt*  
*die hand die etwas packt*  
*die hand ist abgehackt*

Ernst Jandl, *die hand*

## I. Mörder/Hände

Auch wenn in der Folge das filmische Bild im Fokus stehen wird, möchte ich gleich hier, zu Beginn, einem Medium Raum geben, das als eine Art Nebenfigur meiner Betrachtungen die Hände umso tatkräftiger im Spiel haben wird: der Schrift. Es geht um einen Auszug aus dem Programmheft zu Robert Wienes 1924 gefeierten, heute weitestgehend vergessenen Stummfilm *Orlac's Hände*<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> *Orlac's Hände*, Österreich 1924, Produktion: Robert Wiene Produktion der Pan-Film (Wien), Regie: Robert Wiene, Drehbuch: Ludwig Nerz (nach dem Roman *Les Mains d' Orlac* von Maurice Renard), Kamera: Hans Androschin, Günter Krampf, Darstellerinnen und Darsteller: Conrad Veidt, Alexandra Sorina, Fritz Cortner, Carmen Cartellieri u. a. [Restored DVD Version *The Hands of Orlac*, 110 Minuten, Kino International, 2008.] In den einschlägigen Werken zum Weimarer Kino – sei es in Siegfried Kracauers psychologischer Filmgeschichte *Von Caligari zu Hitler: eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt/M., 2002 [1947] oder auch in Thomas Elsaessers *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*, Berlin, 1999 – wird *Orlac's Hände* eher nur als Fußnote behandelt. Nicht vergessen wurde dieser Film von Elisabeth Büttner und Christian Dewald, Claudia Liebrand und Ines Steiner sowie von Ursula von Keitz in folgenden Texten respektive Büchern: Elisabeth Büttner/Christian Dewald, *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*, Salzburg, Wien, 2002; Claudia Liebrand/Ines Steiner, „Monströse Moderne: Zur Funktionsstelle der ‚Manus Loquens‘ in Robert Wienes ‚Orlac's Hände‘ (Österreich 1924)“, in: Matthias Bickenbach/Annina Klappert/Hedwig Pompe, *Manus Loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien*, Köln, 2003, S. 243-305; Ursula von Keitz, „Prothese und Transplantat. ‚Orlacs Hände‘ und die Körperfragment-Topik nach dem Ersten Weltkrieg“, in:

Genesen kommt er heim, ein Kranker im Geist. Er wagt es nicht, seine Frau, die ihn voll Sehnsucht erwartet, mit diesen furchtbaren Händen zu berühren. Er zieht sich von allen Menschen zurück, denn er wagt es nicht, irgend Jemand seine Mörderhände zu reichen.<sup>2</sup>

Was in diesem Paratext, in dieser Vor-Schrift zu Wienes Film mitschwingt, nimmt sich wie eine falsche Fährte aus, die uns gleichzeitig auf mehr als eine richtige Spur locken könnte. Es ist die Rede von Sehnsucht, Heimkehr und Mörderhänden. Eine Begriffskonstellierung, die in erster Linie ein Kriegsheimkehrerdrama erwarten lässt. Auch wenn Orloc nicht als verwundeter Soldat vom Krieg, sondern als verunfallter Pianist von einer Konzerttournee heimkehrt, ist kaum Dechiffrierungsarbeit vonnöten, zahlreiche Passagen des Films als allegorische Anverwandlung des Weltkriegstraumas zu interpretieren.<sup>3</sup> Oftmals wird in Geschichten von der Kriegsheimkehr die Frage verhandelt, ob der ehemals Vertraute als wiedererkennbar zurückkehrt oder ein Fremder geworden ist.<sup>4</sup> Folgt man Sigmund Freud, so ist die Erfahrung des Unheimlichen auf die Entdeckung einer radikalen Andersheit, eines verborgenen Außen im Innen des vermeintlich vertrauten Heims zurückzuführen. Das Präfix *un* von *unheimlich* meint hierbei sowohl die „Marke der Verdrängung“ als auch das Versagen der Verdrängungsschranke. Diese Unentscheidbarkeit hält sich schon in dem Wort „heimlich“ versteckt, „das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt“.<sup>5</sup> Nicht, weil der Heimkehrer in der Fremde ein

---

Christine Ruffert/Irmbert Schenk/Karl-Heinz Schmid/Alfred Tews (Hg.), *Unheimlich anders: Doppelgänger, Monster, Schattenwesen im Kino*, Bremer Symposium zum Film, Berlin, 2005, S. 53-68.

<sup>2</sup> Für die Einsichtnahme in das Programmheft zu *Orlac's Hände* aus dem Jahr 1924 bedanke ich mich bei Thomas Ballhausen (*Filmarchiv Austria*, Wien). Ein Abdruck des Programmheftes findet sich auch in den begleitenden Materialien zur zyklischen Präsentationsreihe *Filmhimmel Österreich des Filmarchivs Austria* (kuratiert von Elisabeth Büttner und Christian Dewald). Siehe auch unter: [http://filmarchiv.at/rte/upload/filmhimmel\\_pdf/fh\\_018.pdf](http://filmarchiv.at/rte/upload/filmhimmel_pdf/fh_018.pdf), zuletzt aufgerufen am 02.05.2011.

<sup>3</sup> Vgl. Anton Kaes, „Schlachtfelder im Kino und die Krise der Repräsentation“, in: Steffen Martus/Marina Münkler/Werner Röcke, *Schlachtfelder. Codierung von Gewalt im medialen Wandel*, Berlin, 2003, S. 117-128 sowie ders., „Trauma – Film – War“, in: Inka Mülder-Bach (Hg.), *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges*, Wien, 2000, S. 121-130. Und darauf aufbauend: Liebrand/Steiner (2003), *Monströse Moderne*, S. 276.

<sup>4</sup> *Le Retour de Martin Guerre*, Frankreich 1982, etwa erzählt die im 16. Jahrhundert angesiedelte Geschichte eines Heimkehrers, der die Identität eines anderen Soldaten annimmt, in das Leben von dessen Ehefrau tritt und mehr Akzeptanz findet als der richtige Ehemann. Umgekehrt muss Captain Bob Hyde (Bruce Dem) als Vietnam-Heimkehrer in *Coming Home*, USA 1978, erkennen, dass seine Frau Sally (Jane Fonda) nicht mehr dem Erinnerungsbild entspricht, das er von ihr im Krieg mit sich geführt hat. In beiden Fällen geht es um die Unmöglichkeit der Wiederherstellung des beruhigend Bekannten und um die unheimliche Vermutung, dass sich das Fremde immer schon im vermeintlich vertrauten Heim (oder auch im vermeintlich vertrauten Heimkehrer) versteckt gehalten hat.

<sup>5</sup> Sigmund Freud, „Das Unheimliche“, in: ders., *Studienausgabe, Bd. IV: Psychologische Schriften*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt/M., 2000, S. 241-274: 264 und 267.

Fremder geworden ist, erscheint er jetzt unheimlich, sondern weil er sich retrospektiv als immer schon verkannt und nur scheinbar bekannt entpuppt. Bemerkenswerterweise spricht Sigmund Freud in seinem Aufsatz über „Das Unheimliche“ (1919) auch „abgetrennten Gliedern“ das Vermögen zu, ein Gefühl des Unheimlichen auslösen zu können: „[B]esonders wenn ihnen [...] eine selbständige Tätigkeit zugestanden wird“.<sup>6</sup> Das unheimliche Spiel mit dem Eigensinn losgelöster Glieder erfährt eine weitere Potenzierung – und diese Möglichkeit wird von Freud nicht durchgespielt –, wenn die untoten Körperfragmente transplantiert, einem anderen, lebenden Körper hinzugefügt werden. Um eine körperliche Gemenge-Lage dieser Art geht es in Robert Wiens in Wien gedrehtem Film *Orlac's Hände*.<sup>7</sup>

Schon in der parallel montierten Anfangssequenz wird uns Orlacs Identität als höchst porös vorgestellt (s. Abb. 1-4). Was wir sehen ist das, was mit Tom Gunning als „phantom embrace“<sup>8</sup> bezeichnet werden kann. Während Orlacs virtuose Pianistenhände auf der Tournee über die Klaviertasten fliegen, lässt sich seine Ehefrau Yvonne (Alexandra Sorina) im ehelichen Schlafgemach von seiner Hand-Schrift lieblosen, betasten. Anders als Martin Heidegger, der im Zusammenhang mit der Hand – wohl gemerkt im Singular – „niemals etwas über die Liebkosung oder über das Begehren“ sagt<sup>9</sup>, und nur einmal im Plural von den Händen spricht, wenn er sie beten lässt, lässt Wiene seinen Orlac gleich zu Beginn mit den Händen Liebe machen: „Liebste! Noch eine Nacht und ein Tag und dann bin ich wieder bei Dir. Ich werde Dich in meine Arme schließen ... meine Hände werden über Dein Haar gleiten ... und ich werde fühlen, wie Dein Körper unter meinen Händen erzittert ...“. Was so gleich ins

<sup>6</sup> Ebd., S. 266.

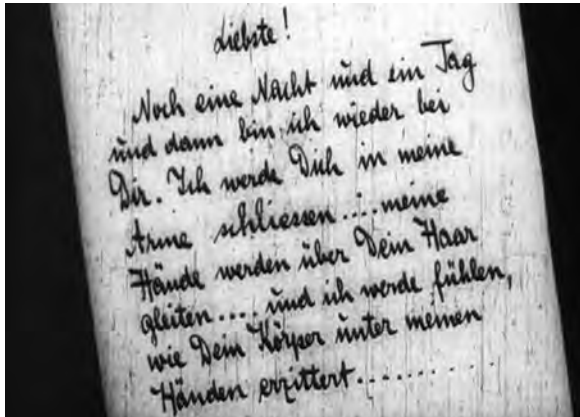
<sup>7</sup> Ein weitaus regeres Nach-Leben, als in der publizistischen bzw. wissenschaftlichen Rezeptionsgeschichte, hatte und hat der Film in der Filmgeschichte. Ein Zusammentreffen all der abgetrennten, durch Prothesen ersetzten, besessenen und untoten Hände, die sich bislang auf der Kinoleinwand tummeln, ergäbe ein furioses Hand-Gemenge. Anführenswert erscheinen mir die abgehackten Hände in Luis Buñuels *Un Chien Andalou*, Frankreich 1928, oder Jane Campions *The Piano*, Australien/Frankreich 1992, die Prothesen-Hände in Fritz Langs *Metropolis*, Deutschland 1925/26, Irvin Kershners *The Empire Strikes Back*, USA 1980, Tim Burtons *Edward Scissorhands*, USA 1990, sowie in zahlreichen James Bond-Filmen, allen voran Dr. No (GB 1962); die Hände mit Eigenwillen in Robert Floreys *The Beast With Five Fingers*, USA 1946, Karl Freund's *Mad Love*, USA 1935, Oliver Stones *The Hand*, USA 1981, Sam Raimis *Evil Dead*-Trilogie, USA 1981-1993, oder auch das eiskalte Händchen aus der *Addams Family*, im Original *thing* genannt.

<sup>8</sup> Tom Gunning entwickelt diesen Begriff entlang von Filmen D. W. Griffiths und meint damit einen spezifischen Submodus der Parallelmontage, die zwei räumlich getrennte Liebende zueinander in Beziehung setzt und einen Raum der Imagination eröffnet, in dem sich die Gesten der Sehnsucht wie in einer phantomhaften Umarmung begegnen. Tom Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, Champaign, ILL, 1991, S. 113.

<sup>9</sup> Jacques Derrida, „Heideggers Hand (Geschlecht II)“, in: ders., *Geschlecht/Heidegger. Sexuelle Differenz, ontologische Differenz*, hg. v. Peter Engelmann, Wien, 1988, S. 81. Vgl. dazu: Sonja Neef, *Abdruck und Spur. Handschrift im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin, 2008, S. 52.



1 – Während Orlacs Pianistenhände über die Klaviertasten fliegen ...



2 – ... lässt sich Ehefrau Yvonne von seiner Hand-Schrift betasten

Auge springt, ist die Häufung von Possessivpronomen in Orlacs Brief: *meine Arme, meine Hände*. Die Besitzverhältnisse und Besessenheiten ändern sich im Handumdrehen, wie sich gleich herausstellen wird, doch schon in der Anfangssequenz scheint Orlacs Identität mit den Mitteln der Kadrage, Découpage und Montage unter Verdacht gestellt, und zwar in mehrfacher Hinsicht: (a) Es ist eine schriftliche Repräsentation, die Orlacs Anwesenheit supplementiert und seine Hände beredt werden lässt. Wir haben es folglich mit einer Oppositionsstellung von Hand (= Behauptung von Anwesenheit) und Schrift (= testamentarischer Entzug von Anwesenheit) zutun. (b) Es ist eine Unterbrechung, genauer: ein *cross cutting*, das die Verbindung zwischen Orlac und seiner räumlich getrennten Frau herstellt, und (c) Orlacs Klavier spielende Hände scheinen schon hier durch die Technik der Großaufnahme vom Körper abgetrennt und ein Eigenleben zu besitzen, Phantom-Hände zu werden. Wie das



3 – *Phantom Embrace*: Umarmung im Imaginären



4 – Von Anfang an sind Orlacs Hände Phantom-Hände

Gesicht fordert auch die Hand – will sie prominent in Erscheinung treten – eine filmische Großaufnahme und somit ein Fragmentiertwerden geradezu heraus. Orlacs Erscheinungsbild wird als Produkt von Differenzerfahrungen und Verräumlichungsphänomenen präsentiert, als *Dividuum*<sup>10</sup> und *Komposit-Körper*<sup>11</sup>. Schriftzüge und Körperfragmente beginnen sich im Bild und als Bild zu

<sup>10</sup> In seinem „Postskriptum über die Kontrollgesellschaft“ (1990) spricht Deleuze davon, dass die Individuen in den Codes der Kontrolle „dividuell“, teilbar geworden sind. Frei nach Deleuze präsentiert sich Orlacs Individualität somit als Produkt ihrer Dividualität: als im filmischen Code zerlegbar und neu zusammensetzbar (co-dividuell). Vgl. Gilles Deleuze, „Postskriptum über die Kontrollgesellschaft“, in: ders., *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt/M., 1993, S. 254-262: 258. [Frz. OA 1990.]

<sup>11</sup> Ursula von Keitz spricht im Zusammenhang ihrer Auseinandersetzung mit den amputierten und prothetisch ergänzten Körpern nach dem Ersten Weltkrieg – u. a. basierend auf Bildern von Otto Dix – von „Kompositkörpern“. Vgl. Keitz (2005), *Prothese und Transplantat*, S. 57.

einem *Kadaver der exquisiten Lust* zusammensetzen. Auch wenn dies auf die Entstehungslogik nahezu jeder Filmfigur zutrifft, stellt *Orlac's Hände* die raumzeitliche Gedehntheit und Zerlegtheit seiner Hauptfigur montagetech-nisch in besonderer Weise aus, um eine bestimmte Subjektposition zur Dispo-sition zu stellen und das, was Orlac ist, „mit dem in Bezug zu setzen, was zu werden er im Begriff ist“<sup>12</sup>. Eine vergleichbare Sequenz findet sich vielleicht nur in Fritz Langs *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922), der gleich am Anfang Ma-buses „Seele aus der Silberschicht“ (Arnheim) und der Techno-Logik des Films und der *Composite Portraits* entstehen lässt, wie Ute Holl herausge-arbeitet hat:

[W]ie wird ein ‚Selbst‘ gemacht im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit? Mit der allerersten Einstellung des Films lässt sich Dr. Mabuse, der Spieler in die Karten schauen: er zieht eine Serie von Porträts, eine Serie von Einstellungen und Verstellungen seiner selbst.<sup>13</sup>

Anders als Mabuse ist Orlac, der Klavierspieler, kein bisschen Herr über seine Verstellungen, vielmehr kehrt er von seiner Konzerttournee als Entstellter zu-rück. Der Zug, in dem er seine Heimreise antritt, kollidiert aufgrund einer falsch gestellten Weiche mit einem anderen Zug.<sup>14</sup> In einer – hinsichtlich Lichtdramaturgie, Schnitt und Figurenbewegung – sensationell taktilen Se-quenz kann der Pianist schließlich schwer verletzt aus den Waggontrümmern geborgen werden. Er hat sein Kapital und Kontaktmedium verloren: Die Hän-de sind völlig zerstört. Es waren vor allem Sequenzen wie diese, die die zeit-genössische Kritik veranlassten, den „Realismus“<sup>15</sup> (und eben nicht: Expres-sionismus) des Films hervorzuheben: Die hektischen Figurenbewegungen zwi-schen den Zugtrümmern; die Verwundeten auf der Bahre; das Zusammenspiel der Lichtkegel von Taschenlampen und Scheinwerfer, die das Dunkel durch-furchen und eine Montage im Bild erzeugen – all das nimmt sich tatsächlich wie ein *restaging* der Schlachtfelderfahrung aus (s. Abb. 5).<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Gilles Deleuze, „Was ist ein Dispositiv?“, in: ders., *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*, hg. v. Daniel Lapoujade, Frankfurt/M., 2005, S. 322-331: 329. [Frz. OA 1988.]

<sup>13</sup> Ute Holl, „Dr. Mabuse: Sensationen ohne Subjekt“, in: Marcus Krause/Nicolas Pethes (Hg.), *Mr. Münsterberg und Dr. Hyde. Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments*, Bielefeld, 2007, S. 77-98: 82.

<sup>14</sup> Bemerkenswerterweise ging die Entdeckung des psychischen Traumas von der Eisenbahn und ihren Unfällen aus, wie Schivelbusch ausführte. Auch Sigmund Freud lässt seine Nach-kriegsschrift *Jenseits des Lustprinzips* (1920) bekanntlich mit einem Eisenbahnunfall begin-nen. Vgl. Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/M., Berlin u. Wien, 1979, S. 132.

<sup>15</sup> Vgl. Uli Jung/Walter Schatzberg/Robert Wiene, *Der Caligari-Regisseur*, Berlin, 1995, S. 118.

<sup>16</sup> Vgl. Kaes (2000), *Trauma – Film – War*, S. 125.



5 – Reinszenierung der Schlachtfelderfahrung

Von seiner Konzerttournee heimgebracht, ist Orlac auf ein chirurgisches Wagnis angewiesen. Im Spital des berühmten Chirurgen Serral bekommt er die Hände des soeben hingerichteten Mörders Vasseur angenäht. Bei diesem bisher noch nie gewagten Experiment baut der Chirurg auf die Kraft des Willens: „Der Geist regiert die Hand ... die Natur und ein fester Wille vermögen Alles“, wird dem nervenzerrütteten Orlac von ärztlicher Seite eingeschärft. Ein Ratsschlag, den auch die Kriegspsychologie der Zwanzigerjahre bereithielt, um die Kriegsneurotiker „wiederverwendungsfähig“ zu machen. „Das Zauberwort der Kriegspsychologie nach 1918 zur Überwindung der Angst im Krieg aber hieß – kaum originell und wie schon während des Krieges – der Wille“.<sup>17</sup>

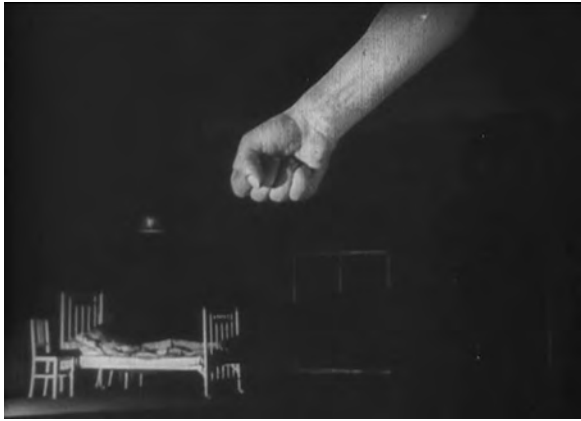
Als Orlac nach der Transplantation im Krankenbett erwacht, Kopf und Hände einbandagiert<sup>18</sup>, weiß er noch nicht, was wir wissen: dass dieses Zu-sich-Kommen gleichzeitig ein Außer-sich-Geraten bedeutet. Erst eine Handschrift offenbart ihm das Uneigene im Eigenen. Nach einer Albtraumvision, in der er (u. a.) von einem monströsen Arm attackiert wird, der mit geballter Hand aus dem Off auf das Krankenbett niederfährt (s. Abb. 6), findet Orlac folgende Notiz auf seiner Bettdecke vor: „Ihre Hände waren nicht zu retten. Doktor Serral hat ihnen andere gegeben – die Hände des hingerichteten Raubmörders Vasseur“. Die Sprengkraft dieser Nachricht ist enorm. Er streckt

<sup>17</sup> Bernd Ulrich, „Die Kriegspsychologie der zwanziger Jahre und ihre geschichtspolitische Instrumentalisierung“, in: Inka Mülder-Bach (Hg.), *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges*, Wien, 2000, S. 63-78: 67.

<sup>18</sup> In seiner Inszenierung bandagierter Körper lässt sich *Orlac's Hände* auf eine spezifische österreichische Avantgardetradition der Entstellung und Bandagierung von Körpern beziehen. Erinnerung sei an die Aktionen Rudolf Schwarzkoglers oder an Mara Mattuschkas *Kugelkopf*, Österreich 1987.



seine Hände von sich, demonstriert auf diese Weise die Unheimlichkeitsgefühle, die seine leibliche Identität zu zerklüften beginnen (s. Abb. 6a).<sup>19</sup>



6 – Eine Alpträumvision



6a – *L'Intrus*: Die Hand als Eindringling

<sup>19</sup> Erfahrungen dieser Art sind nicht nur im Kontext des phantastischen Films anzutreffen. Auch in der außerfilmischen Realität haben Organempfänger mit den unterschiedlichsten Ängsten, Schuldgefühlen und Heimsuchungen zu kämpfen. Eine besonders eindringliche Auseinandersetzung mit dem „Aufruhr im Innersten“, den ein fremdes Organ auszulösen vermag, findet sich in *Der Eindringling – L'Intrus* (2000), Jean-Luc Nancys Essay über die Erfahrung der Herztransplantation. Hervorhebenswert erscheint, dass Nancy die „Aussetzung“ des Ich an das Fremdartige schon vor der Transplantation festmacht, und zwar im Moment des Versagens und somit Verspürens des eigenen Herzens: „Von außen konnte der Fremde nur in dem Maße kommen, in dem er zunächst innen aufgetaucht war. [...] Das Fremdartige offenbart sich ‚im Herzen‘ des Vertrautesten.“ Auch Orlac graut vor dieser gespensterhaften Komplizität (Nancy), die sein Innerstes mit dem Eindringling verbindet. Jean-Luc Nancy, *Der Eindringling – L'Intrus*, Berlin, 2000, S. 15 f.



7 – Abhandenkommen von Verbundenheit

Kurz vor Entlassung aus dem Spital zieht Orlac die Konsequenz aus seinem problematisch gewordenen Selbst- wie Fremdbezug: „Diese Hände werden nie wieder einen Menschen berühren dürfen!“ Dann ist in einer Großaufnahme zu sehen, wie er vergeblich versucht, den Ehering an seinen nunmehr zu dicken Finger zu stecken (s. Abb. 7). In das Eigenheim zurückgekehrt, ist Orlac weder imstande, seine Frau zu lieblosen, noch seinem Klavier vertraute Klänge zu entlocken. Das Körpergedächtnis und damit auch die Fähigkeit zur Wiederholung von *Pathosformeln* (Warburg) und symbolischen Gesten der Verbundenheit scheinen ihn verlassen zu haben. Was sich zu potenzieren beginnt, sind die verbrecherischen und ehebrecherischen<sup>20</sup> Impulse, die er von seinen Händen zu empfangen vermeint (s. Abb. 8-11). Es handelt sich um eine Art *Tourettesyndrom*, das vom Film konsequent ausbuchstabiert wird und mit Giorgio Agamben als „Katastrophe der Sphäre des Gestischen“ bezeichnet werden kann:

Der Patient ist nicht in der Lage, zu den einfachsten Gesten anzusetzen, noch sie zu Ende zu führen; gelingt es ihm, eine Bewegung in Gang zu bringen, wird sie von unkoordinierten Zuckungen und Erschütterungen unterbrochen und verwirrt, welche den Anschein erwecken, als tanzte (*chorea*) die Muskulatur, ganz unabhängig von jedem motorischen Zweck.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Insbesondere von Regine, dem Hausmädchen, fühlen sich Orlacs Hände – oder ist es doch Orlac selbst? – angezogen, um im nächsten Moment zögernd – vielleicht auch erschöpft – zurückzusinken.

<sup>21</sup> ... lautet Giorgio Agambens Beschreibung jenes Syndroms, das Gilles de la Tourette, ehemaliger Assistenzarzt der Salpêtrière, in seiner Schrift *Étude sur une affection nerveuse caractérisée par de l'incoordination motrice accompagnée d'écholalie et de coprolalie* (Untersuchung einer nervösen Störung mit dem Merkmal motorischer Unkoordiniertheit, begleitet von Echolalie und Koproliale) konstruierte. Giorgio Agamben, „Noten zur Geste“, in: ders., *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Zürich, Berlin, 2001, S. 47-56: 48 f. [Ital. OA 1996.] [Herv. i. O.]



8 – „Katastrophe der Sphäre des Gestischen“ (Agamben)



9 – Körpergedächtnis-Verlust

Orlacs Körper wird zum Schauplatz diametraler Tendenzen und plötzlich einschließender Bewegungen.<sup>22</sup> Entscheidend ist, dass er sein Selbst als buchstäblich *manipulierbar* und in der Kontakterfahrung reorganisierbar erleben muss, ganz im Sinne von George Herbert Meads interaktionistischem Ansatz, nach dem die Entwicklung der Persönlichkeit in der vermittelnden Tätigkeit der Hände gründet.<sup>23</sup>

Meine weiter auszuführende These ist, dass Wienes Film seine Traumato-Logik aus einem komplexen Zusammenspiel verschiedenster Automatismen schöpft und entlang dieser ausdifferenziert. Wir haben den aufnahme- und

<sup>22</sup> Zu den gestischen Ausdrucksbewegungen von Orlacs Händen vgl. Liebrand/Steiner (2003), *Monströse Moderne*, S. 76-96.

<sup>23</sup> George Herbert Mead, „Über tierische Wahrnehmung“, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, Frankfurt/M., 1980, S. 149-158: 157. [Engl. OA 1907.]



10 – Ehebrecherische Impulse ...



11 – ... und verführte Hände

projektionstechnischen Automatismus des Filmischen *per se* und wir haben den Automatismus von Orlocs sich verselbstständigenden sichtbaren Händen, die mit verschiedensten unsichtbaren Händen – und somit auch: mit dem Automatismus des Filmischen – ringen. Hinzu kommt, dass *Orlac's Hände* wie kaum ein anderer Film des Weimarer Kinos nicht nur auf der Höhe der Diskurse seiner Zeit steht – sei es aus Perspektive der Medizin, der Kriminologie, der Psychologie –, sondern auch vertraut scheint mit den Praktiken der Avantgarde, insbesondere mit der Technik der *écriture automatique* (vgl. Punkt III).

## II. Manipulationen aus dem Off

Auf den Schock des Zuganglücks folgt ein weiterer Schock: jener der eigenen technischen Reproduzier-, Reanimier- und Ersetzbarkeit. Orlac verwandelt sich vom naturbegabten Originalgenie, das an der Aura seiner Echtheit und Einmaligkeit festhält, in ein manipuliertes, montiertes Geschöpf. Dies zeigt sich in einer bemerkenswerten Sequenz: Weder Herr im eigenen Haus noch Herr über seine eigenen Hände, ist Orlac plötzlich auf das Supplement eines weiteren Automatismus, jenem eines Schallplattenspielers angewiesen, um seine Hände zum Spielen zu bringen. Sein Selbst ist nun endgültig ein zerteiltes, sich selbst äußerliches, aufgespanntes, verteilt auf verschiedene externe Erinnerungs- und Speichersysteme. Während sich auf dem Plattenteller die Aufzeichnung eines seiner Pianokonzerte dreht – Chopins *Nocturno* –, bleibt Orlac nurmehr das Fingerspiel in der Luft, eine Art *Luftklavier*. Nur als Knecht der Technik kann er wieder Herr über die Töne werden, seine Spielräume wiederfinden. Auch wenn er am Ende dieser Sequenz gegen die Schellackplatte wütet und deren Supplementarität nicht akzeptiert, muss er wiederholt erkennen, dass das, was er als seine Identität nunmehr verloren glaubt und retrospektiv als integer setzt, immer schon auf Techniken der Reproduktion und somit auch der Wiederholung, Iterierbarkeit angewiesen war. Schon zu Beginn des Films, noch bevor wir Orlac beim Klavierspiel sehen, kommt ihm die printmediale Repräsentation seiner Persona zuvor:

Der Film repräsentiert [...] die printmediale Reproduktion (Zeitung) einer photographischen Reproduktion (Star-Porträt) eines reproduzierenden Künstlers. [...] Das vermeintliche Genie ist also von allem Anfang an ein ‚Untoter‘, Produkt einer Reproduktion der Reproduktion der Reproduktion,

heben Claudia Liebrand und Ines Steiner hervor.<sup>24</sup> Der innere Zusammenhalt Orlacs offenbart im Moment seines Zerfalls sein Angewiesen-gewesen-Sein auf Exterioritäten und Prothesen (s. Abb. 12-14). Vom Verlust der Fähigkeit, die eigene Handschrift und das Unterzeichnungseignis – als Garant der Identität – zu reproduzieren, wird noch die Rede sein.

An die Stelle des schreibenden Stilis tritt ein mordendes Stilet, das Orlac in der Holztür zu seinem Musikzimmer findet und als jenes Werkzeug identifizieren kann, mit dem der hingerichtete Vasseur mordete. Aus Selbstschutzgründen versteckt Orlac das Mordinstrument in seinem vormals vertrauten Musikinstrument: dem Klavierflügel. Eine stumme Handlung mit sprechenden Qualitäten. Überhaupt strebt Conrad Veidts virtuoses Körper- und „Nervenspiel“<sup>25</sup> einem Höhepunkt entgegen. Im Schlepptau seiner weit von sich ge-

<sup>24</sup> Liebrand/Steiner (2003), *Monströse Moderne*, S. 278.

<sup>25</sup> Béla Balázs hebt in einem Text über „Conrad Veidt als Paganini“ (1923) dessen „durchgeistigte Magerkeit“ hervor, „bei der jeder Nerv an der Oberfläche zittert“. Zit. n. Klaus Kreimeier, „Notorisch anders: Conrad Veidt. Zur schauspielerischen Repräsentation der Devianz“, in: Christine Ruffert/Irmbert Schenk/Karl-Heinz Schmid/Alfred Tews (Hg.), *Unheimlich anders:*



12 – Das vermeintliche Originalgenie ...



13 – ... ein Geschöpf der Reproduktion

streckten Hände nachwandelt er wie ein Untoter zum Klavier, entnimmt den Dolch und gibt eine groteske Performance, im Zuge derer er auf einen imaginierten Gegner einsteht, die Kamera (und damit das Publikum) attackiert und vergeblich versucht, die Fremdkörper von seinen Armen abzutrennen (s. Abb. 15) Als seine Frau hinzukommt, muss er sie vor sich selbst schützen: „Komm mir nicht nahe ... geh!“ In der Folge erreichen die Wahnattacken Orlacs eine neue Dimension: „Ich fühle wie es aus euch hinaufsteigt ... die Arme entlang ... bis hinein in die Seele ... kalt, furchtbar, unerbittlich ... Verfluchte – verfluchte Hände!“ Was der Film erst am Schluss auflöst, ist die konsequent inszenierte Unentscheidbarkeit, ob Orlac tatsächlich das Opfer einer Machtüber-



14 – Luftklavier



15 – „Woher weiß ich, daß das meine Hand ist?“ (Wittgenstein)

nahme der Mörder-Hände ist oder letztendlich das Opfer dessen, was in der Wissenschaftssprache des 19. Jahrhunderts „criminelle Suggestion“<sup>26</sup> hieß. Wie Fritz Langs *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) spielt auch *Orlac's Hände* mit dem „Schreckgespenst des hypnotischen Verbrechens“<sup>27</sup>, das vor allem von den medizinischen und juristischen Debatten des ausgehenden 19. Jahrhunderts heraufbeschworen wurde und in Literatur und Film ein verzweigtes Fort- und Nachleben fand.

<sup>26</sup> Stefan Andriopoulos, *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, München, 2000, S. 29.

<sup>27</sup> Ebd., S. 35.

Das „paranoide Plotting“<sup>28</sup> des Films resultiert aus der Ungewissheit, ob Orlac zum willenlosen Werkzeug, zum *besessenen Körper* (Andriopoulos) seiner untoten Hände wird oder zum ausführenden Organ, Mit-Glied und Stellvertreter einer ubiquitären Körperschaft, die ihre Macht im Außerhalb des Bildfeldes entfaltet und von dort, wie eine unsichtbare Hand, die Positionen der Figuren reguliert. Hin und wieder wird diese Macht auch sichtbar gemacht, so zum ersten Mal, als Orlac nach der Transplantation im Krankenbett liegt und noch nichts von seiner Gemengelage weiß. Der darauf folgende Austausch von Intimitäten mit seiner Ehefrau wird plötzlich gestört, als ein dominant blickendes Gesicht – jenes des Leichendieners Nera (Fritz Kortner) – im Rahmen des Türfensters erscheint und auf Orlacs Hände starrt. „Dort“, so der verschriftlichte Sprechakt Orlacs angesichts der unbekanntenen Fratze im Fenster, „der Kopf ... sieht er nicht auf meine Hände ... er lacht“. Als sich Yvonne zur Tür dreht, ist der Kopf verschwunden. Orlac kann diese Erscheinung intersubjektiv nicht absichern (s. Abb. 16-18).

Bezeichnenderweise wird Nera, der Voyeur und Leichenfragmentierer, seinerseits als fragmentierter Körper, als Kopf ohne Rumpf, in die Handlung eingeführt und somit als Kopf, der nach Händen, ausführenden Organen Ausschau zu halten scheint. Ganz im Stil Dr. Mabuses erscheint Nera als hypnotische Macht, die den Raum durch den Blick beherrscht. Als Nera im zunächst verwirrenden, letztendlich (fast) alles entwirrenden Showdown gegenüber Orlac sogar behauptet, der enthauptete Vasseur zu sein und – wie Orlac seine Hände – den Kopf eines anderen angenäht bekommen zu haben, erreicht das Spiel des Films mit der Fragmentierung, Fetischisierung und Rekombinierung von Körperteilen einen Höhepunkt. Wir haben es mit einem Reigen von Aufpfropfungen und einem besonders delikaten *cadavre exquis* zutun, mit dem uns der Filmkörper ködern und auf falsche Fährten locken soll (s. Abb. 19).

Entscheidend für die folgenden Überlegungen ist die Art und Weise, wie der Film Orlacs Identität räumlich zerlegt und als Zerrissenheit zwischen *On* und *Off*, zwischen sichtbaren und unsichtbaren Händen ausgestaltet. Mal scheinen die Mörderhände eigensinnig zu handeln, mal scheinen sie Handlanger des *Off* zu sein. Orlacs Persönlichkeit wird uns in radikaler Weise als sich selbst äußerlich, als *geäußertes ego*<sup>29</sup> eingebildet. Die Traumato-Logik des Films ist somit in erster Linie eine Topo-Logik, die den waltenden unsichtbaren Händen keinen eindeutigen *cache* (Bazin) zuweist, sondern diese zu unheimlichen Driftern zwischen Versteck (im Bild) und Versteck (außerhalb des Bildes) werden lässt. Es war vor allem Thomas Elsaesser, der in seiner umfassenden Studie zum Weimarer Kino<sup>30</sup> als Kennzeichen zahlreicher Filme aus

<sup>28</sup> Elsaesser (1999), *Das Weimarer Kino*, S. 127.

<sup>29</sup> ... ganz im Sinne Jean-Luc Nancys auf Freud aufbauender Sichtweise, nach der das Unbewusste das „Ausgedehnt-Sein von Psyche“ ist. Vgl. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Berlin, 2003, S. 24 und S. 29. [Frz. OA 2000.]

<sup>30</sup> Elsaesser (1999), *Das Weimarer Kino*, S. 127.





16 – Orlac unter Beobachtungsdruck



17 – Der Leichenfragmentierer als fragmentierter Körper

dieser Zeit ihr Spiel mit gespenstischen An- und Abwesenheiten im Off-Screen hervorhebt:

Das Weimarer Kino dreht sich also im Kern um den motivierten Blick [...] und die Macht des unsichtbaren Raums im Off als einer Doppelstruktur, die die Positionen der Personen im Film reguliert, wobei der Raum im Off dadurch zu einer Machtquelle wird, dass er sich stets der Kontrolle der Protagonisten entzieht. [...] Es herrscht eine zirkuläre Dynamik in diesen Filmen, die gemäß einer Reihe von ineinandergreifenden Steigerungen funktioniert, vergleichbar etwa jenem Kinderspiel, in dem Schere, Stein und Papier die Kraft besitzen, einander zu schlagen und zu neutralisieren. Diese Dialektik von motiviertem Blick, sichtbarem und unsichtbarem Raum bestimmt im deutschen Kino auch die Position des Zuschauers und ist verantwortlich für das als ‚Traum‘ erfahrene Bild, das oft den Eindruck erweckt, das es gleichzeitig hyperreal (weil mit emotioneller Bedeu-

tung versehen) und unreal (weil innerhalb eines Zeit-Raum-Kontinuums von Ursache und Wirkung ungenügend artikuliert) ist.<sup>31</sup>

Elsaessers Beobachtung, dass die Figuren des Weimarer Kinos unter ständigem Beobachtungsdruck durch Blickinstanzen stehen, die ein absolutes, nicht aktualisierbares Außerhalb des Bildfeldes – ein *hors-champ* – bewohnen, lässt sich auch für *Orlac's Hände* in Anschlag bringen. Zahlreiche Sequenzen verweigern eine Antwort auf jene Frage, die von den Suture-Theoretiker der siebziger Jahre als zentraler Motor des klassischen narrativen Films angeführt wurde: „Who is watching this?“<sup>32</sup> Die psychoanalytisch orientierte Theorie der



18 – Kopf ohne Rumpf, auf der Suche nach ausführenden Greif-Organen



19 – *cadavre exquis*: Ein Reigen von Aufpfropfungen

<sup>31</sup> Ebd., S. 86.

<sup>32</sup> Daniel Dayan, „The Tutor-Code of Classical Cinema“, in: Bill Nichols (Hg.), *Movies and Methods*, Vol. 1, Berkeley, CA, 1976, S. 438-451: 447.



20 – „Who is watching this?“ (Dayan)



21 – Abwesend-anwesende Blickinstanzen im Off

*Suture*, wie sie von Jean-Pierre Oudart und Daniel Dayan ausformuliert und in der Folge u. a. von Stephen Heath, Kaja Silverman oder Slavoj Žižek weitergeführt wurde, beschäftigt sich mit der Frage, welche Konventionen der narrative Film herausgebildet hat, um dem Zuschauer die Möglichkeit zu geben, die filmischen Teilräume und getrennten Einstellungen in der Imagination zu einem kohärenten Gesamtraum zu vernähen. Diese Vernäharbeit kann paradigmatisch am Schuss-Gegenschuss-Verfahren und der Verwendung des *Point-of-View-Shots* aufgezeigt werden: Damit sich der Zuschauer an die Stelle der abwesenden Blickursache versetzen kann, ist es notwendig, diesen Blickpunkt im Schuss vor dem Gegenschuss einer bestimmten Figur zuordnenbar zu machen, sodass der Zuschauer mit der anschließenden Einstellung das zu sehen vermeint, was die Figur sieht. Umgekehrt kann ein zunächst nicht bestimmbarer, weil subjektloser Blick durch den nachträglichen Um-

schnitt auf eine blickende Figur einen konkreten Blickträger erhalten: „[T]he absent one is replaced by someone“<sup>33</sup>. Es handelt sich hier wohlgermerkt um die Codierung des klassischen Erzählkinos und um Verschleierungsstrategien, die Zusammenhalt in etwas hochgradig Fragmentiertes hineintragen und somit über den Abgrund jenes Mangels hinwegtäuschen, der die Bilder begleitet und unter ihnen hinweg gleitet: „[T]he possibility of one signifier more“<sup>34</sup>. Subjekttheoretisch formuliert geht es auch und vor allem um die Frage, mit welchen Verfahrensweisen im Film Subjektivität konstruiert und auf den Zuschauer übertragen werden kann.<sup>35</sup>

Indem *Orlac's Hände* mit der „haunting presence“<sup>36</sup> abwesender Blickursachen operiert und die Konstruktion eines kohärenten, geschlossenen Raums konsequent verunmöglicht, lässt der Film Orlacs Subjektivität aus allen Nähten platzen. Immer wieder adressieren die verstörten Blicke und Gesten ein Off, das unbestimmt – ein radikales Außen – bleibt und nie zum Bestandteil der Diegese wird (s. Abb. 20 und 21). Raumstruktur und Architektur des Films scheinen von Orlacs fragmentiertem, zerfallendem Körpererleben, von seinen aufklaffenden Wunden geradezu angesteckt. Umgekehrt erscheint Orlac in den verzweiferten Versuchen, seinem Ich Zusammenhalt zu verleihen, wie eine Verkörperung des filmischen Suture-Prinzips und dessen Scheitern. Immer auch geht es um das „Moment der Gewalt“, das „dem Zwang zur Identität anhaftet“.<sup>37</sup>

Wenn die Raffinesse des Films allerdings darin besteht, die unsichtbaren Hände nie dort verortbar zu machen, wo man sie vermutet, dann liegt der Verdacht nahe, dass es noch weitere, bislang unbemerkte unsichtbare Hände gibt, die in Orlacs Persönlichkeit eingreifen. Um einen solchen Verdacht soll es im dritten Teil gehen.

### III. *Signature automatique*, oder: von Handschriften und anderen Eindringlingen

*... von einem rein technischen Blickwinkel aus betrachtet,  
wollte ich stets loskommen vom überlebten Kult der Hand.*

Marcel Duchamp (1961)

Schriftinserts kommen im Weimarer Kino zu vielgestaltiger Anwendung. Hierbei bleiben sie keineswegs auf ihre dialogsubstituierende und informie-

<sup>33</sup> Jean-Pierre Oudart, „Cinema and Suture“, in: *Screen* 18, 4 (1977/78), S. 35-47: 40.

<sup>34</sup> Ebd., S. 41.

<sup>35</sup> „...Suture‘ is the name given to the producers by means of which cinematic texts confer subjectivity upon their viewers.“ Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, New York, Oxford, 1983, S. 195.

<sup>36</sup> Oudart (1977/78), *Cinema and Suture*, S. 41.

<sup>37</sup> Hartmut Winkler, *Der filmische Raum und der Zuschauer. ‚Apparatus‘ – Semantik – ‚Ideology‘*, Heidelberg, 1992, S. 62.

rende Funktion beschränkt. Ganz im Gegenteil: In dieser Hinsicht bekommen wir in *Orlac's Hände* – verglichen etwa mit Filmen wie *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1920) – nicht allzu viel zu lesen. Stattdessen werden die Schrifteinlagen in das Bild integriert und in ihrer Materialität zu Handlungsträgern.<sup>38</sup> Henrik Galeens *Der Student von Prag* (D 1926) eröffnet mit einer Grabinschrift, Paul Wegeners *Golem* (D 1920) wird von einem magischen Wort ins Leben gerufen, die Zwangsvorstellungen in *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) nehmen als Schrift Gestalt an – „Du musst Caligari werden ...“ – und insbesondere in F. W. Murnaus *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922) wird ein dichtes (Kommunikations-)Netz aus Texteinschüben und Schriftformen gesponnen. Stärker noch als in den eben genannten Filmen lässt *Orlac's Hände* die Schrift innerdiegetisch wirksam werden. Wird etwa in *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) die Schrift lediglich ins Bild gesetzt, um immaterielle Denkdiktate zu visualisieren, so stellt *Orlac's Hände* die berührende Materialität und suggestive Qualität der Schrift als Schrift aus, die in die Wirklichkeit der Figuren einzugreifen und diese zu verändern beginnt. Zwei Beispiele wurden schon genannt: Yvonne lässt sich gleich zu Beginn von Orlacs Handschrift liebkosen; und es ist eine handschriftliche Notiz, die Orlac die Herkunft seiner Hände offenbart. *Das Phantomogene*<sup>39</sup> der Wörter – diesmal handelt es sich um gedruckte Wörter – kommt darüber hinaus ins Spiel, als Orlac in einer Abendzeitung die Vorgeschichte des hingerichteten Handspenders Vasseur recherchiert und herausfindet, dass der Delinquent aufgrund seiner Fingerabdrücke auf einem Stilett identifiziert und verurteilt wurde. Als Folge dieses Kontaminiertwerdens durch Schrift und Wissen bricht ein schockierendes Erinnerungsbild über Orlac herein (s. Abb. 22): Eine im Sfumato gehaltene Großaufnahme zeigt eine Hand mit besagtem Dolch, die auf jemanden einsticht. Ganz im Sinne Walter Benjamins Auffassung, dass ein Mensch „im höchsten Schrecken dazu kommen [kann], den nachzuahmen, vor dem er erschrickt“<sup>40</sup>, graut es Orlac vor allem, weil er sich vor einem mimetischen Bedürfnis angesichts des Erinnerungs- oder auch Vorstellungsbildes erschreckt. Ist man bereit, dem phantastischen Subplot des Films ein Stück weit zu folgen, liegt es nahe, in dieser *mémoire involontaire* eine Art *second hand*-Erinnerung zu sehen, die aus dem Körpergedächtnis der transplantierten Hände in Orlacs Bewusstsein schießt. Gleichzeitig jedoch ist es die Druckschrift, die Orlac et-

<sup>38</sup> „[D]er deutsche expressionistische Film wird einerseits vom Bildrhythmus und dem Wechsel der Lichteffekte dominiert und verzichtet tendenziell ohnehin auf Dialogwiedergaben, andererseits bezieht er die unerlässlichen Schrifteinlagen in das Dekor ein.“ Sigrid Lange, „Schwarz auf Weiß. Die Schatten der Schrift im expressionistischen Film“, in: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 46, 3 (2000), S. 346-365: 349.

<sup>39</sup> Vgl. Nicolas Abraham, „Aufzeichnungen über das Phantom. Ergänzung zu Freuds Metapsychologie“, in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse* 45, 8 (1991), S. 691-698: 698. [Frz. OA 1978.] Für den Hinweis auf diesen Text bedanke ich mich bei Daniel Eschkötter (Weimar).

<sup>40</sup> Walter Benjamin, „Über das Grauen“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1991, S. 75 f.

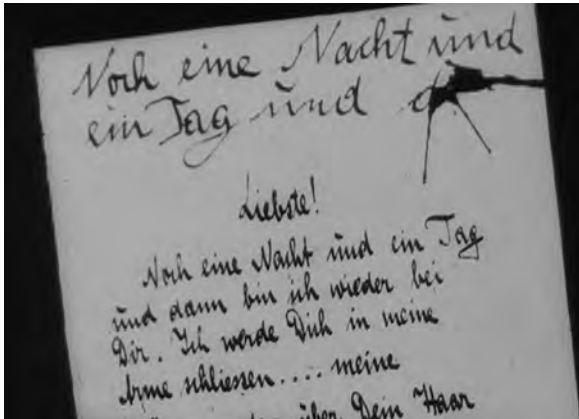


22 – Prothetisches Erinnern an etwas, das nie Gegenwart war

was erinnern macht, das für ihn nie Gegenwart war. Orlac sieht sich somit geradezu umstellt von prothetischen Erinnerungen und Traumata. Hinzu kommt, dass insbesondere in dieser Sequenz der Automatismus des Films eine Allianz mit jenem Automatismus eingeht, der (post-)traumatischen Erlebnissen zugeschrieben wird. „Der Schrecken des Traumas ist seine Unfreiwilligkeit – es ist vom Subjekt, vom Ich abgesperrt und trifft es wie eine Kraft von außen.“<sup>41</sup> Ebenso vermag der Film als Technik des Ein-Falls (Zwischen-)Bilder zu produzieren, die den Figuren wie *Geschoße* (Benjamin) zustoßen. Das Kinopublikum erlebt diese Wahrnehmungsangebote und Risse in paratraumatischer Weise. Es sieht sich heimgesucht, ver- und gestört, nicht zuletzt, weil ihm seine eigene zerhackte Wahrnehmungssituation bei der Filmrezeption vor Augen geführt wird. Das Vertrauen in den gewohnten Fluss der Bilder schwindet, die projizierte Welt und ihre raumzeitlichen Koordinaten werden von einer fundamentalen Unheimlichkeit angesteckt. Mechanisches nistet sich ein.

Ich möchte mich vor allem auf eine Sequenz beziehen, in der der Automatismus der Handschrift – bzw. dessen Versagen – besonders drastisch in die Handlung eingreift: Um seine Identität und Geistesgegenwart zu rekonstruieren, versucht Orlac jenen Brief, in dem er Yvonne am Beginn des Films seine Heimkehr ankündigte, handschriftlich zu wiederholen, abzuschreiben. Doch das Experiment schlägt fehl. Aus der Selbst-Abschrift wird eine Selbst-Umschrift. Orlac kann seine Charakterzüge in dem Gekrakel und Gekleckse nicht mehr wiederfinden (s. Abb. 23 und 24). Er merkt nicht nur, dass ihn das Vermögen zur Iteration der Handschrift verlassen hat, ihm wird retrospektiv auch unmissverständlich klar, dass Iteration immer schon der Basismechanismus seiner Identität war; ganz im Sinne Jacques Derridas Auffassung, dass die Bedin-

<sup>41</sup> Gertrud Koch, „Affekt oder Effekt. Was haben Bilder, was Worte nicht haben?“, in: Harald Welzer (Hg.), *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, Hamburg, 2001, S. 123-136: 128.



23 – Selbst-Abschrift, Selbst-Umschrift

24 – *écriture pathologique* als *écriture automatique*

gungen der Ermöglichung der Einmaligkeit eines Unterzeichnungsaktes gleichzeitig auch die Bedingungen der Verunmöglichung seiner Reinheit sind: „Um zu funktionieren, das heißt um lesbar zu sein, muss eine Unterzeichnung eine wiederholbare, iterierbare, nachahmbare Form haben; sie muss sich von der gegenwärtigen und einmaligen Intention ihrer Produktion lösen können“<sup>42</sup>. Was Orlac – durch den Automatismus seiner Mörderhände ins Extrem gesteigert – vor Augen geführt wird, ist das Raumgreifende seiner Identität, die sich über die Schrift zu *zersetzen* beginnt. In ihrer verräumlichenden Strukturalität wird die Schrift zur Störung der Manifestation von Essenz, Intention und Geistesgegenwart. Wenn das Graphem, wie Derrida in seiner Pro-Grammschrift *Gramma-*

<sup>42</sup> Jacques Derrida, „Signatur Ereignis Kontext“, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien, 1999, S. 325-351: 349. [Frz. OA 1972.]

*tologie* (1967) zuspitzt, seinem „Wesen nach testamentarisch“ ist und das Subjekt mit seinem eigenen „Abwesend- und Unbewußt-Werden“<sup>43</sup> konfrontiert, so lässt sich aus dieser Perspektive über Orlac sagen, dass dessen Subjektivität von Anfang an durch diese Ökonomie des Todes heimgesucht ist. Die Usurpation und Kontamination der Innerlichkeit durch äußere Supplementierungen hat in *Orlac's Hände* tatsächlich immer schon begonnen und somit auch Orlacs Berührtwerden durch die Mörder-Hände.

Mir erscheint diese Sequenz jedoch auch aus einem anderen Grund bemerkenswert und damit nähere ich mich dem abschließenden Teil meiner Ausführungen: Im Erscheinungsjahr von *Orlac's Hände*, 1924, erscheint auch das *Erste Manifest des Surrealismus* von André Breton. Ohne auf Belege intendierter Bezugnahmen gestoßen zu sein, scheint mir diese Koinzidenz ausgesprochen verfolgenswert.<sup>44</sup> Meine These ist, dass in dieser Sequenz, ja vielleicht den ganzen Film hindurch, eine unsichtbare Hand die Finger im Spiel hat, die vielleicht nur deshalb unsichtbar ist, weil sie – wie der Poesche Brief – in der Offensichtlichkeit verborgen liegt oder auch von dem Etikett *Expressionismus* ins Abseits gedrängt wurde. Orlacs Hände sind nicht nur Mörder-Hände, sondern auch Surrealisten-Hände, seine *écriture pathologique* eine *écriture automatique*. Das sich bei Orlac bemerkbar machende „hand-consciousness“<sup>45</sup>, wie es in William James „Notes on Automatic Writing“ (1889) angelehnt an Pierre Janet heißt, unterbricht, ja verunmöglicht die Manifestation von Geistesgegenwart in der Handschrift und verunsichert die Urheberschaft. Orlac muss dem *reinen Sein des Schreibens* (Bergengruen) bei der Arbeit zusehen, seine Hand wird zur „Registriermaschine“<sup>46</sup>, die dem Diktat eines unbewussten Denkens folgt. Breton, der im Ersten Weltkrieg als Nervenarzt gearbeitet hat, war ein sehr guter Kenner der – bis in die 1920er Jahre hinein wieder neu aufgelegten – psychologischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts und somit auch ein Kenner der Schriften Pierre Janets, „Freuds Lehrer an der Pariser Salpêtrière“<sup>47</sup>, der das moderne Verständnis von Dissoziation und Trauma entscheidend geprägt und seine Doktorarbeit zum Thema *Automatisme psychologique*<sup>48</sup> (1898) verfasst hatte: Ein Begriff, der das Zusammenspiel

<sup>43</sup> Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt/M., 1983, S. 120. [Frz. OA 1967.]

<sup>44</sup> Hinzu kommt, dass Breton ein Bewunderer jenes Science-Fiction- und Horror-Autors Maurice Renard war, der *Les Mains d'Orlac* (1920), die Literaturvorlage zu Wienes Film, verfasste (vgl. [http://www.jose-corti.fr/titresfrançais/DocteurLerne\\_renard.html](http://www.jose-corti.fr/titresfrançais/DocteurLerne_renard.html)). Renards Roman liegt in einer Übersetzung des Mabuse-Erfinders Norbert Jacques in deutscher Sprache vor.

<sup>45</sup> Zit. n. Maximilian Bergengruen, „Das reine Sein des Schreibens. *Écriture automatique* in der Psychiatrie des späten 19. Jahrhunderts und im frühen Surrealismus“, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 32 (2009), S. 82-99: 86.

<sup>46</sup> André Breton, „Erstes Manifest des Surrealismus“, in: ders., *Die Manifeste des Surrealismus*, Hamburg, 2010, S. 9-43: 28.

<sup>47</sup> Koch (2001), Affekt oder Effekt, S. 127.

<sup>48</sup> Vgl. [http://classiques.uqac.ca/classiques/janet\\_pierre/automatisme\\_psychologique/automatisme.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/janet_pierre/automatisme_psychologique/automatisme.html), zuletzt aufgerufen am 30.09.2010.



von automatischen, selbsttätigen Reflexhandlungen und das sie begleitende unbewusste Denken (*les actes inconscientes*) bezeichnet.<sup>49</sup> Entscheidend ist, dass der Diskurs über *automatic action* „auf der Ebene von Erinnerungstheorien“<sup>50</sup> geführt wurde, wie Gertrud Koch betont, und Janet sich mit der Wiedergewinnung des Gedächtnisses in der Hypnose beschäftigte. Eine Mnemotechnik, zu der Janet seine Patienten durch suggestive Zerstreuung animierte, war die *écriture automatique*, als eine Art Königsweg zum Unbewussten respektive *Unterbewussten* (*subconscient*). Auch Orlac scheint durch die Handlungen seiner Hände in zahlreichen Sequenzen seiner innersten Gedanken beraubt. In Umkehrung der Funktionsweise des Wunderblocks, bei dem die Hände dann eingreifen, wenn es um die Einschreibung und um die Verabschiedung der Spuren in das Subsystem *Wachstafel/Gedächtnis* geht – wie Freud 1924, im Entstehungsjahr von *Orlac's Hände*, notiert –, muss Orlac fassungslos zusehen, wie sich Handbewegung und Gedächtnis unter Ausschluss des Bewusstseins zu einer Art Schreibmaschine verkoppeln und abgelegte Dauerspuren hervorholen; noch dazu in einer Weise, dass „für den Groschen ‚Sinn‘ kein Spalt mehr übrig“<sup>51</sup> bleibt. Welches traumatische Erlebnis hier hervorholt und erinnert oder auch *entinnert* wird, belässt der Film im Ungewissen.

Bemerkenswert ist auch, dass Orlac nebst seinem innerdiegetisch tatsächlichen Trauma (Unfallschock und Transplantation) die Nachwirkungen eines hinzugesetzten, *mit*transplantierten Traumas erlebt und von Phantomen heimgesucht wird, die auf eine Vergangenheit referieren, die nicht die seine ist, die er aber als die seine anzunehmen und zurückzuphantasieren beginnt. Mit Nicolas Abrahams und Maria Toroks Meta-Psychologie und Trans-Phänomenologie gesprochen, handelt es sich um die Einverleibung eines transphänomenalen, transgenerationellen X, einer Leerstelle und Krypta, die – wie eine posthypnotische Suggestion – Phantome gebiert, weil sie die „Topik eines andren, eines ‚im andern begrabenen Toten‘ impliziert“.<sup>52</sup> Es handelt sich um unsichtbare Hände, die aus dem Unbewussten eines Anderen greifen, somit „heterokryptisch“ sind, und nur durch diesen Übergriff, diese Übertragung beredt werden.

<sup>49</sup> Vgl. Bergengruen (2009), *Das reine Sein des Schreibens*, S. 85.

<sup>50</sup> Koch (2001), *Affekt oder Effekt*, S. 127.

<sup>51</sup> Walter Benjamin, „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, S. 295-310: 296. Es ergeben sich zudem interessante Parallelen zwischen dem Schriftbild, das Orlac produziert, und Marcel Duchamps Manuskript *The* (Oktober 1915), das er in der Intention produzierte, ein intentionsloses Schriftstück zu verfassen, das aus möglichst sinnlosen Sätzen bestehen sollte. Vgl. Sandro Zanetti, „Techniken des Einfalls und der Niederschrift. Schreibkonzepte und Schreibpraktiken im Dadaismus und im Surrealismus“, in: Davide Giuriato/Martin Stingelin/Sandro Zanetti (Hg.), *Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, München, 2005, S. 205-234: 210.

<sup>52</sup> Jacques Derrida, „Fors. Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok“, in: Nicolas Abraham/Maria Torok, *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns*, Frankfurt/M., Berlin u. Wien, 1979, S. 7-58: 8. [Frz. OA 1976.]

Das Phantom ist demnach auch ein metapsychologisches Faktum. Das heißt, nicht die Gestorbenen sind es, die uns heimsuchen, sondern die Lücken, die aufgrund von Geheimnissen anderer in uns zurückgeblieben sind. [...] Das Phantom ist eine Bildung des Unbewußten, deren Eigentümlichkeit darin besteht, daß sie niemals bewußt geworden ist, und zwar ist sie hervorgegangen aus dem [...] Übergang aus dem Unbewußten eines Elternteils ins Unbewusste eines Kindes.<sup>53</sup>

Es handelt sich also um ein „artifizielles Unbewußtes“, *placiert* wie eine Prothese, ein Pfropfen im Herzen eines Organs, im *gespaltenen Ich*“, wie Derrida in „Fors“, seinem Text über „Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok“ schreibt.<sup>54</sup> Im Unterschied zu Freuds Unheimlichem sind die kryptagenerierten Gnome und Phantome keine Altbekannten, die nur durch den Prozess der Verdrängung unvertraut geworden sind, sondern Figurationen radikaler Alterität, die zum Patienten keinerlei direkten Bezug haben und als besitzergreifende Instanzen erlebt werden.

Aufbauend auf diesen Überlegungen möchte ich abschließend folgende These zur Diskussion stellen: Das Verwirrspiel, das der Film mit dem Zuschauer betreibt, speist sich nicht nur aus Versatzstücken der phantastischen Literatur und des Expressionismus, vielleicht sogar bilden diese Elemente ein raffiniert konstruiertes Vehikel, um ganz andere unsichtbare Hände mitmischen zu lassen und ein ganz anderes Hand-Gemenge auszutragen? Auf den ersten Blick scheint der Film die Autorität und Unverwechselbarkeit der Handschrift – als Manifestation von Urheberschaft und Geistesgegenwart – nur deshalb zu verunsichern, um schlussendlich ihre Unnachahmbarkeit zu bestätigen und die strukturelle Integrität Orlacs – die Einheit von *Herz, Hand und Hirn* – wiederherzustellen. Nicht das Anliegen der Surrealisten, die Kontrolle von Vernunft auszuschalten und die Handschrift einem anderen Denkdiktat, einer höheren Wirklichkeit zu unterwerfen, scheint die Oberhand zu gewinnen, sondern die Willensmetaphysik des Arztes: „Der Geist regiert die Hand ... die Natur und ein fester Wille vermögen Alles!“ Orlac scheint rehabilitiert, seine Hände erweisen sich als unschuldig und zu Unrecht unter Mordverdacht stehend.<sup>55</sup> Wenn sich im Schlussbild endlich jene Zärtlichkeit erfüllt, die Orlac schon zu Beginn des Films in seinem Schreiben versprochen hatte („meine Hände werden über dein Haar gleiten“), so erscheint diese Idylle allerdings von einer abgrundtiefen Unheimlichkeit angesteckt und in geradezu Hitchcockscher Manier einen doppelten, romantisch-ironischen Boden zu be-

<sup>53</sup> Nicolas Abraham, „Aufzeichnungen über das Phantom. Ergänzung zu Freuds Metapsychologie“, in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 45, 8 (1991), S. 691-698: 692. [Frz. OA 1978.]

<sup>54</sup> Derrida (1979), Fors, S. 8. [Herv. i. O.]

<sup>55</sup> Wie sich herausstellt, war es Nera, der all die Morde begangen und sogar Orlacs Vater umgebracht hat. Morde, die zunächst Vasseur, dem unschuldig Hingerichteten, angelastet wurden, und dann Orlac. Hierbei kam ein raffinierter Trick zur Anwendung, der den Spurenverunsicherungen John Does aus David Finchers *Seven*, USA 1995, Konkurrenz zu machen scheint: Da Nera mit Vasseur befreundet war, hatte er Gelegenheit, dessen Fingerabdrücke auf Wachs zu prägen und danach Gummihandschuhe mit ebendiesen Papillenlinien anfertigen zu lassen.



25 – „Meine Hände werden über dein Haar gleiten.“



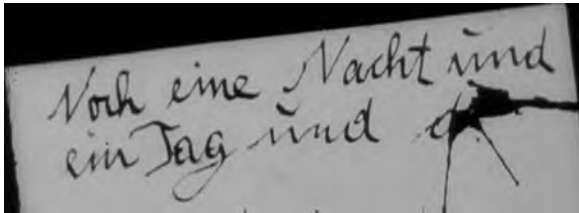
26 – Kryptische Heimsuchungen

sitzen (s. Abb. 25). So sehr Orlacs rissiges Selbst vernäht scheint und das Eheglück wiederhergestellt, so sehr scheint die Naht des Films retroaktiv wiederum an anderen Nahtstellen aufzuplatzen. Hand aufs Herz: Wenn Orlacs Hände nie schuldig waren, wie sind denn jene seltsamen Wahnattacken zu erklären, die ihn an einer Stelle des Films mit dem Dolch auf eine Schimäre einstechen ließen? Vor allem: Wen hatte er in diesem Moment vor sich (s. Abb. 26)?<sup>56</sup> Die Gerissenheit oder auch Zerrissenheit des Films zeigt sich darin, dass er das Trauma nie dort verortbar macht, wo man es vermutet, und sich somit einer abschließenden Trauma(aus)deutung völlig versperrt. Wenn eine traumatische Erfahrung sich dadurch auszeichnet, dass sie weder erinnert noch vergessen werden kann, wie ein versprengtes Erinnerungsbild, das nicht in die Signi-

<sup>56</sup> Vgl. auch Keitz (2005), Prothese und Transplantat, S. 61 f.



27 – Transgenerationelles X



28 – Blackout der Schrift

fikantenkette einer Narration eingenäht werden kann, dann scheint der entnähte und wieder vernähte *body of evidence* Orlacs – und hiermit meine ich nicht nur die Körperbilder, sondern den ganzen Bildkörper des Films – tatsächlich und unaufhörlich *the possibility of one signifier more* zu gebären: Die Möglichkeit noch weiterer Hände, die ihre unsichtbaren Finger im Spiel (gehabt) haben könnten. Am Ende von *Orlac's Hände* steht ein ordnungsstiftendes Phantasma, das Phantasma einer wiederhergestellten Identität und Integrität, als eine von vielen vom Film ausbuchstabierten Weisen Orlacs nicht er selbst zu sein, zu denen auch all die schützenden *prothetischen Traumata* (Elsaesser) gezählt werden können, die das Trauma der ersten parasitären Störung nur multiplizieren. Was bleibt, ist ein Tintenklecks auf dem Papier, ein Blackout der Schrift und eine Kapitulation des Sinns, als Siegel zu einer Krypta, die weder von den sichtbaren noch von den unsichtbaren Händen des Films geöffnet werden konnte und die Möglichkeit der Erinnerung an die traumatische Erfahrung verschließt, als hätte diese nie stattfinden dürfen (s. Abb. 27 und 28).

## Literatur

- Abraham, Nicolas, „Aufzeichnungen über das Phantom. Ergänzung zu Freuds Metapsychologie“, in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse* 45, 8 (1991), S. 691-698. [Frz. OA 1978.]
- Ders./Torok, Maria, *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns*, Frankfurt/M., Berlin u. Wien, 1979. [Frz. OA 1976.]
- Agamben, Giorgio, „Noten zur Geste“, in: ders., *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Zürich, Berlin, 2001, S. 47-56. [Ital. OA 1996.]
- Andriopoulos, Stefan, *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, München, 2000.
- Benjamin, Walter, „Über das Grauen“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt/M., 1991, S. 75-76.
- Ders., „Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, S. 295-310.
- Bergengruen, Maximilian, „Das reine Sein des Schreibens. Écriture automatique in der Psychiatrie des späten 19. Jahrhunderts und im frühen Surrealismus“, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 32 (2009), S. 82-99.
- Breton, André, „Erstes Manifest des Surrealismus“, in: ders., *Die Manifeste des Surrealismus*, Hamburg, 2010, S. 9-43. [Frz. OA 1924.]
- Büttner, Elisabeth/Dewald, Christian, *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*, Salzburg, Wien, 2002.
- Dayan, Daniel, „The Tutor-Code of Classical Cinema“, in: Bill Nichols (Hg.), *Movies and Methods*, Vol. 1, Berkeley, CA, 1976, S. 438-451.
- Deleuze, Gilles, „Postskriptum über die Kontrollgesellschaft“, in: ders., *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt/M., 1993, S. 254-262. [Frz. OA 1990.]
- Ders., „Was ist ein Dispositiv?“, in: ders., *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*, hg. v. Daniel Lapoujade, Frankfurt/M., 2005, S. 322-331. [Frz. OA 1988.]
- Derrida, Jacques, „Fors. Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok“, in: Nicolas Abraham/Maria Torok, *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns*, Frankfurt/M., Berlin u. Wien, 1979, S. 7-58. [Frz. OA 1976.]
- Ders., *Grammatologie*, Frankfurt/M., 1983. [Frz. OA 1967.]
- Ders., „Heideggers Hand (Geschlecht II)“, in: ders., *Geschlecht/Heidegger. Sexuelle Differenz, ontologische Differenz*, hg. v. Peter Engelmann, Wien, 1988. [Frz. OA 1987.]
- Ders., „Signatur Ereignis Kontext“, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien, 1999, S. 325-351. [Frz. OA 1972.]
- Elsaesser, Thomas, *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*, Berlin, 1999.
- Freud, Sigmund, „Das Unheimliche“, in: ders., *Studienausgabe, Bd. IV: Psychologische Schriften*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt/M., 2000, S. 241-274.
- Gunning, Tom, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, Champaign, ILL, 1991.
- Holl, Ute, „Dr. Mabuse: Sensationen ohne Subjekt“, in: Marcus Krause/Nicolas Pethes (Hg.), *Mr. Münsterberg und Dr. Hyde. Zur Filmgeschichte des Menschenexperimentes*, Bielefeld, 2007, S. 77-98.
- Jung, Uli/Schatzberg, Walter, *Robert Wiene: Der Caligari-Regisseur*, Berlin, 1995.

- Kaes, Anton, „Trauma – Film – War“, in: Inka Mülder-Bach (Hg.), *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges*, Wien, 2000, S. 121-130.
- Ders., „Schlachtfelder im Kino und die Krise der Repräsentation“, in: Steffen Martus/Marina Münkler/Werner Röcke, *Schlachtfelder. Codierung von Gewalt im medialen Wandel*, Berlin, 2003, S. 117-128.
- Keitz, Ursula von, „Prothese und Transplantat. ‚Orlacs Hände‘ und die Körperfragment-Topik nach dem Ersten Weltkrieg“, in: Christine Ruffert/Irmbert Schenk/Karl-Heinz Schmid/Alfred Tews (Hg.), *Unheimlich anders: Doppelgänger, Monster, Schattenwesen im Kino*, Bremer Symposium zum Film, Berlin, 2005, S. 53-68.
- Koch, Gertrud, „Affekt oder Effekt. Was haben Bilder, was Worte nicht haben?“, in: Harald Welzer (Hg.), *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, Hamburg, 2001, S. 123-136.
- Kracauer, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler: eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt/M., 2002. [1947]
- Kreimeier, Klaus, „Notorisch anders: Conrad Veidt. Zur schauspielerischen Repräsentation der Devianz“, in: Christine Ruffert/Irmbert Schenk/Karl-Heinz Schmid/Alfred Tews (Hg.), *Unheimlich anders: Doppelgänger, Monster, Schattenwesen im Kino*, Bremer Symposium zum Film, Berlin, 2005, S. 69-76.
- Lange, Sigrid, „Schwarz auf Weiß. Die Schatten der Schrift im expressionistischen Film“, in: *Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 46, 3 (2000), S. 346-365.
- Liebrand, Claudia/Steiner, Ines, „Monströse Moderne: Zur Funktionsstelle der ‚Manus Loquens‘ in Robert Wienes ‚Orlac’s Hände‘ (Österreich 1924)“, in: Matthias Bickenbach/Annina Klappert/Hedwig Pompe (Hg.), *Manus Loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien*, Köln, 2003, S. 243-305.
- Mead, George Herbert, „Über tierische Wahrnehmung“, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, Frankfurt/M., 1980, S. 149-158. [Engl. OA 1907.]
- Nancy, Jean-Luc, *Der Eindringling – L’Intrus*, Berlin, 2000.
- Ders., *Corpus*, Berlin, 2003. [Frz. OA 2000.]
- Neef, Sonja, *Abdruck und Spur. Handschrift im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin, 2008.
- Oudart, Jean-Pierre, „Cinema and Suture“, in: *Screen* 18, 4 (1977/78), S. 35-47.
- Schivelbusch, Wolfgang, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/M., Berlin u. Wien, 1979.
- Silverman, Kaja, *The Subject of Semiotics*, New York, Oxford, 1983.
- Ulrich, Bernd, „Die Kriegspsychologie der zwanziger Jahre und ihre geschichtspolitische Instrumentalisierung“, in: Inka Mülder-Bach (Hg.), *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges*, Wien, 2000, S. 63-78.
- Winkler, Hartmut, *Der filmische Raum und der Zuschauer. ‚Apparatus‘ – Semantik – ‚Ideology‘*, Heidelberg, 1992.
- Zanetti, Sandro, „Techniken des Einfalls und der Niederschrift. Schreibkonzepte und Schreibpraktiken im Dadaismus und im Surrealismus“, in: David Giuriato/Martin Stingelin/Sandro Zanetti (Hg.), *Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, München, 2005, S. 205-234.